

تراجيديا الإنسان في مسرحية (المحطة لا تغادر) لفهد ردة الحارثي

د/ نورة السفياني (*)

الملخص:

اهتم المسرح منذ نشأته بالإنسان وصراعه مع القوى المختلفة، وانشغلت المذاهب والاتجاهات المسرحية المختلفة بتصوير كفاح أبطالها وتصوير صراعها الخارجي والداخلي. وتوجهت المسرحية الحديثة منذ منتصف القرن العشرين إلى رصد معاناة الإنسان الذاتية بعد ثورته على السائد والمألوف نتيجة لإحباطات الحروب والفلسفات العدمية، وإقصاء قيمه الدينية والروحية، مما ضاعف إحساسه بالعزلة وافتقاد القدرة على الاتصال بعالمه الخارجي، ودفع به نحو اليأس والهروب من الواقع. وتعد مسرحية (المحطة لا تغادر) للكاتب السعودي فهد ردة الحارثي الذي احتكم فيها لمسرح العبث مع إدخال بعض التغييرات، مثالا يعكس مأساة الإنسان الحديث الذي يتطلع لمستقبل أفضل والانتصار على هزائمه، لكنه يقع في فخ انتظار لحظة لا تتحقق. ونتيجة لهذا الشعور باللاجدوى واللامنطقية، تتعرض روحه للانشطار بين رغبتها في مغادرة المحطة تطلعا لحياة

(*) أستاذ مشارك بكلية اللغة العربية – جامعة أم القرى – المملكة العربية السعودية

يعشقها، وبين عجزه عن فعل ذلك. واستعان الكاتب بشخصية (الممثل) عابر السبيل الذي يزور المحطة لإخراج هذا الصراع الدفين واغتراب بطل المسرحية، مستفيدا من آليات مسرح العبث، ونجح في تقديم معالجة مسرحية على قدر كبير من العمق والفنية، صورت أزمة الإنسان المعاصر وخسارته إذا استسلم لخيالاته وأوهامه، ولم يتحرك لتغيير واقعه ومواجهة الصعاب.

Abstract:

Since its inception, the theater has been interested in man and his struggle with various forces. The different doctrines and trends have been preoccupied with portraying the external and internal struggle of its heroes. The modern play since the middle of the twentieth century has focused on monitoring the human being suffering after man revolution on the prevailing and familiar aspects because of the frustrations of wars and nihilistic philosophies. The exclusion of religious and spiritual values compounded his sense of isolation and lack of ability to connect with his external world, which pushed him towards despair. The play (The Station Does not Leave) by the Saudi writer Fahd Radda al-Harthy, is a good example of the theater of absurdity, which reflects the tragedy of modern man looking for a better future and victory over his defeats, caught in waiting trap for a moment not to be come. Because of this feeling of futility and uselessness, his soul is divided between his desire to leave the station, and his inability to do so. The writer used the character of the Actor who visits the station, to bring out this hidden struggle and alienation, taking advantage of the mechanisms of the absurd theater. Fahd succeeded in presenting deep theatrical treatment with a great deal of art. He photographed the crisis of contemporary man and his loss, if he surrendered to his fantasies and did not move to change his reality and face difficulties.

الصراع الإنساني والمذاهب المسرحية:

ارتبط المسرح منذ نشأته الأولى بتأمل المصير والقدر الإنساني في مواجهة الآلهة في العهد اليوناني في صراع غير متكافئ، رغم ما اتصف به أبطال ذلك المسرح من نبل وسمو في أغلب الأحيان. وصور المسرح العالمي مدى شقائهم، وكشف سقوطهم المدوي، وعبث ذلك الصراع الذي أطاح بهم لخطأ صغير، أو ضعف لا ذنب لهم فيه، ورغم كفاحهم لم تكتب لهم النجاة. وعندما أتى شكسبير العظيم كشف جوهر ذلك الشقاء، وأبان أن المعركة الحقيقة كانت في دخيلة أولئك الأبطال أشد ضراوة، وجسد ما تجيش به نفوسهم من عواطف وانفعالات، مصورا مأساة الإنسان؛ فالخطأ لا يمكن تفاديه، والعقاب يعصف بهم ويقتلع وجودهم. أما الكلاسيكية فقد وضعت الإنسان في مواجهة غرائزه ورغباته وتمزقه بين أهوائه وواجباته، وعاش أزمة روحية طاحنة لينتصر الواجب في مسرح الإنسانيين humanists بينما طغت الفردية لدى الرومانسيين، وأصبحت رغبات الفرد وأهواؤه شغله الشاغل. يخرجها من أغوارها الدفينة إلى النور يجترها ويستعرض عاطفته المتأججة، ويسجل عذاباتها ممجدا لها في صراعه من أجل حريته وفرديته. ووجدت الرومانسية الكئيبة، على وجه الخصوص، في البطل البرجوازي فرصة سانحة، وتركت إنسانها يذرف دموعه وآهاته التي كبتتها الكلاسيكية. وحين أتت الواقعية حاولت إيقاف هذا الاجتياح العاطفي نصرة للمجتمع والتفاتا منها لشؤونه وشجونه، لنرى أبطالها يخوضون صراعهم مع آفاتهم وانحرافاتهم، وليظهر أولئك الأبطال من مختلف الطبقات يتسمون بالسلبية في مواجهة الفقر والجريمة والشهوات، بعد أن رأت الواقعية أن مهمتها تتركز في الكشف عن حقيقة الطبيعة البشرية. فالبطل يصارع آفاته ويناقشها دون نفاق، وأقلامهم ترصد أبعاد ذلك الصراع في دقة وحيادية.

بينما قدمت الرمزية الفن لاعتبارات جمالية على عرض الواقع، وأعطت الأولوية للحقيقة النفسية، وسعت إلى تصوير المشاعر الإنسانية الداخلية، وقامت الكلمة والموسيقى والاضاءة بمهمة التواصل وإخراج هذا العالم الدفين. "وينتقل الحدث إلى داخل الوجدان. وتصور هذه المسرحيات في مجموعها رؤية خاصة، تقترب من الصوفية، لوحدة الإنسان وانعزاله، وخوفه الدائم من المجهول والقوى الغيبية التي تتحكم في مصيره."[١] وهو ما اعتمدت عليه التعبيرية التي اهتمت بتجسيم الإحساس الفردي وتجارب العقل الباطن والاستقبال الشخصي لها في ثورة على المنطق والعقلانية، "فالفرد ليس نتاجا وعبدا لظروف وقوى اجتماعية ومادية وتاريخية لا يستطيع التحكم فيها، وإنما هو نفسه عنصر خلاق محرك يمكنه تغيير العالم وفق رؤيته."[٢] ومنحت التعبيرية معاناة الإنسان في هذا الكون بعدا ذاتيا نفسيا، وتركت للأديب تصوير هذه المعاناة من خلال رؤيته الخاصة. وسلكت طرقا غير تقليدية في بناء عناصر بناء المسرحية المختلفة، وآليات العرض والسينوغراف؛ على نحو أسس لما تلا التعبيرية من مذاهب مسرحية خرجت على المألوف، ومنها العبثية عند يونسكو **Ionesco** وبيكيت، **Beckett** وجينيه **Genet**، وأداموف **Adamov**. ودخل المسرح العالمي مرحلة الحداثة وما بعدها. وخاض غمار التجريب منذ منتصف القرن العشرين وحتى وقتنا الحالي.

وقد بدأ الخروج على التقليدية والأعراف والقوانين بشكله المعلن على يد الرومانسيين الذين أوجدوا الأجواء التي خرجت منها الوجودية، وما رافقها من مذاهب ثورية مثل الدادية والسريالية والعبثية، وإذا كانت هناك مظلة واحدة يمكن أن تجتمع تحتها هذه المذاهب جميعا، فهي الفردية التي

اتجهت إليها المجتمعات الغربية، بعد أن فقدت ثقتها في منظوماتها الدينية والاجتماعية والسياسية، تحت تأثير إحباطات الحروب وما أشاعته الفلسفات العدمية من الشعور باللاجدوى واللامنطقية، الأمر الذي جعل المسرحية المحكمة الصنع أو الكلاسيكية تبدو نوعا من الحذلقة والنفاق. وإذا كان العبثيون صاغوا أعمالهم المسرحية على نحو مغاير صادم للنقاد والجمهور، فقد جسدت تلك الأعمال ما اعتمل في نفوسهم من رفض لواقعهم وسخف الحياة كما يعتقدون وإحساسهم بالتشتت والضياع، وهي حالة دخلتها تلك المجتمعات الغربية بعد طغيان المادية، وتخلي أفرادها عن قيمهم الدينية والروحية. واتضح " أن القرن العشرين هو عصر التحول، ومسرح العبث كان نتاجا لذلك التحول." [٣]

الإنسان العربي وخطر التفكك:

ارتبطت المسرحية العربية بالمسرح الغربي في نشأتها ومراحل تطورها، على الرغم من حرص المسرحي العربي على استقلاليته وهويته الخاصة، لكنه ظل على الدوام متوجها بأبصاره إلى المسرح الغربي ومستجداته منذ جيل الرواد وحتى وقتنا الحالي. ووجد مسرح العبث من ينجذب إليه منهم مع اختلاف المنطلقات الفلسفية والفكرية والإبستمولوجبة، بيد أن واقع العربي أبعد ما يكون عن المنطقية، فقد تعرض بدوره إلى ضغوط وهزائم متكررة، وحاصره واقعه المتدهور، وجراح أمته النازفة، وعاش تحولات اجتماعية وتاريخية وثقافية جعلته يتطلع إلى تغيير هذا الواقع وتنويره، وانتهى به الأمر إلى رغبة عارمة في هدمه والثورة عليه، ورفض أطره ومسلماته الاجتماعية والفكرية. وتمثل موقفه بعد الحداثة "في شكل التحدي للتقاليد والسلطة، ومراجعة وفحص المفاهيم والقيم الأساسية في الميتافيزيقيا وتفكيكها لتبيان نزعتها المنطقية المركزية، وفي تبني كل ما هو جديد وغير مألوف." [٤]

وجسدت مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة عربيا هذه النقلة الهامة والتحولات الفكرية بعد انفتاح الأمم على بعضها والدور الذي قام به الإعلام والاتصالات، مما دفع نحو قدر من التشكيك والخلخلة وهو ما هدفت إليه الحداثة الغربية من منطلقات فلسفية وفكرية مقصودة،" إن الإحساس الذاتي باللامعنى... أي الإحساس بأن الحياة ليس لديها شيء يستحق لتقدمه لنا... يصبح مشكلة متعاظمة في ظل ظروف الحداثة المتأخرة، ولابد من فهم تلك الظاهرة في ضوء قمع القضايا الأخلاقية التي تفرضها الحياة اليومية، والتي تبقى رغم ذلك معلقة في الفراغ.. فالعزلة الوجودية في المجتمع الحديث ليست انفصالا للأفراد عن غيرهم بقدر ماهي انفصال عن المصادر الأخلاقية الضرورية لكي يعيشوا وجودا مكتملا ومرضيا."[٥] وبالرغم من غياب هذه المرتكزات التي دفعت الغربي نحو التفكك، فإن العرب وصلوا إلى نتيجة مشابهة بسبب سوء الأوضاع في بلادهم، وعادوا إلى ذواتهم وفرديتهم لاستيعاب هذه التحولات، ومن هنا وجدت البذرة ليصل الكتاب العرب لمرحلة وصلها الغربي قبله بعد مروره بعدة مراحل، نقلته إلى الحداثة التي قطعت صلته بكل قبلها وعادته، وفي مقدمتها الدين والتراث والمنظومة الفكرية والفلسفية، وتوجهت بعدها إلى مرحلة ما بعد الحداثة والتفكيكية واللامعنى. وجسدت المسرحية هذه التحولات، " فإن المسرح ما بعد الحداثي هو ببساطة شديدة ذلك المسرح الذي يقوم على خلخلة القناعات وتقويض القواعد والفرضيات العقلانية التي طرحتها الحداثة واستحالة تحديد المعنى.. إن هذا الشكل المسرحي ينهض على التشظي والتنافر والتقويض... وهو أيضا وليد التفتت الاجتماعي للمجتمعات المعاصرة والتشابك العالمي." [٦]

الثورة على المألوف في المسرح السعودي:

عبر المسرحيون السعوديون في إنتاجهم المسرحي عما يمكن أن يمثل أصداء مرحلة الحداثة وما بعدها بطرق عديدة، وجاء الاختلاف بينهم معتمدا على الرؤية الخاصة لكل كاتب، واتضحت فيها الفروق الفردية بينهم. وأفادوا من المذاهب والحركات المسرحية بالطريقة التي ترضي طموحاتهم وتطلعاتهم المسرحية والفنية، أخذوا منها ما يناسبهم وتركوا غيره. وبرز اسم فهد ردة الحارثي [٧] كأحد الجادين في بحثهم عن الجديد، وتظهر أعماله رغبته الجامحة في التغيير وسعيه نحو الفكرة المبتكرة مع اتساع الدلالة وعمق المعالجة. ورغم حرصه على المواكبة، فإن ما تتسم به أعماله من رؤية شعرية تجعل انجذابه إلى العبث والحداثة ليس من باب الانفتاح على المسرح الغربي وحسب، بقدر ما جاء استجابة لما يملكه الكاتب من قدرات تتناسب مع آليات هذا المسرح وما ينفرد به من فنية وابتكار. ويظهر مسرحه ميله نحو العالم الدفين للنفس الإنسانية، وقدرته على عرض عذاباتها في طابع جدلي مركب. وتمتاز أرواحه المعذبة ببراعتها في إظهار مدى تشتتها وضياعها رغم تطلعاتها المشروعة، وما تصدم به من عقبات، وهي تحسن إخراج مكنونها ووضعه على طاولة المناقشة بطرق ملتوية لا يغيب عنها التهكم.

والبعد التراجيدي في مسرح الحارثي حاضر على الدوام، ولا شك أن بذور التراجيديا الإغريقية وملابساتها موجودة في مسرح العبث وكثير من التيارات والمذاهب الحديثة [٨]. وقد اهتم المسرح الغربي منذ منتصف القرن العشرين- وتبعه بعد ذلك المسرح العربي- بأن يكون المسرح عاكسا لما بات يؤرق إنسانه، وكما ترك الرومانسيون فصاحة وبلاغة الكلاسيكيين إلى البساطة والتلقائية، تركت هذه الفئة القوانين والتقاليد المسرحية إلى الخروج على المألوف والسائد، ومماثلة ما تستشعره من تشتت وإحباط واغتراب

بسبب تخليها عن زادها الديني والروحي بتأثير الإحباط واليأس، وما أشاعته والفلسفات الوجودية والعدمية، مما نتج عنه عزل الإنسان ورده إلى فرديته ليحتمي بها ويصطلي بنارها في الوقت نفسه، خصوصا بعد أن اتسع أفق إنسانها في عصر العولمة، وأصبح في عصر التكنولوجيا أكثر ذكاء ومعرفة.

وقد رصدت بعض الدراسات مساهمات المسرحيين السعوديين في الكتابة المسرحية الطليعية، ومنها كتاب الدكتور نذير العظمة (المسرح السعودي: دراسة نقدية)[٩] تابع فيه المسرح السعودي منذ نشأته، ومراحل تطوره، وقدم نقدا مفصلا لعروضه المسرحية .كذلك رصدت الدكتورة وطفاء حمادي في دراسة عميقة مستفيضة المدارس المختلفة للمسرحيين السعوديين، وناقشت أعمال عدد كبير منهم في كتابها (المسرح السعودي: مسارات التطور واتجاهاته مسرح الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون نموذجا).[١٠] وضمن ناصر عبدالعزيز الخطيب كتابه (مدخل إلى دراسة المسرح في المملكة العربية السعودية) [١١] إشارات مختصرة إلى مسرح الحداثة في السعودية. بينما تابعت لطيفة البقمي في أطروحتها للدكتوراه (المسرح السعودي المعاصر) [١٢]كافة المدارس والأشكال المسرحية للكتاب السعوديين، وناقشت أعمالهم المختلفة. وكان هذا موضوع دراسة أخرى قصيرة بعنوان" المسرح السعودي المعاصر" [١٣] لنايف البقمي تعرض فيها لاتجاهات جديدة في المسرح السعودي.

(المحطة لا تغادر) وانشطار الذات:

اتبع الكاتب فهد الحارثي في مسرحيته (المحطة لا تغادر) استراتيجية التكثيف، واحتكم في معظم أجزائها إلى مسرح العبث وآلياته مع إدخال بعض

التغييرات. وتتكون المسرحية من مشهد واحد، تدور أحداثه في محطة قطار صغيرة، وتظهر أمامنا شخصيتان: حارس المحطة، ومن أطلق عليه اسم (الممثل)، ونتبين من الحوار بينهما أن الأخير حضر إلى المحطة ليمكث فيها وليس من أجل السفر، وهو ما يثير دهشة الحارس، لقد أتى الممثل بحثا عن حكايات جديدة كما يقول، ولكي (يجدها) دون أن يحدد هويتها ومن تكون. ولا تفلح كل المحاولات بإقناعه بركوب القطار، ويتمسك بالبقاء في المحطة. وتنشأ بين الاثنين صداقة وود، فهما يتبادلان الأحاديث، ويكاشف كل منهما الآخر بأحلامه وما يؤرقه في حوار متناقض وغامض. وفي نهاية المشهد يفاجئ حارس المحطة الممثل بعزمه على ترك المحطة له ليتولى أمرها. هنا يتغير موقف الممثل، ويثور فهو لن يبقى في هذه المحطة البائسة، وينتهي المشهد بظهور الممثل مرتديا ثياب الحارس شارعا في ممارسة عمله حارسا للمحطة.

الحبكة والحدث:

إذا أردت أن تتحدث عن الحبكة والحدث، فإن هذا النوع من المسرحيات لا يحفل كثيرا بذلك، ولا يعول عليه كما هو الحال في الدراما التقليدية، فالتسلسل المنطقي وقانون السببية في صنع الحبكة حل محله خيارات أخرى. وحتى البداية والنهاية في مسرح العبث ليست مهمة، وفي الأغلب تأخذ التطورات الشكل الدائري، فنقطة النهاية تعيدك للبداية؛ وتبدو الأمور فيها كأنها تسير في هيئة التداعي أو ما يشبه الحلم، " فالأحداث في مسرح العبث تتطور بالتداعي كما في الأحلام، وليس وفقا لأي منطق سائد"[١٤]، وبذلك تغيب المفاهيم الأرسطية، وليس للمتفرج أن يتابع تطور الحدث أو أن يأمل في حبكة متماسكة، فهذا مستبعد في ظل غياب قانون السبب والنتيجة، فهو لا يتماشى مع هذا النوع من المسرحيات التي تقوم على اللاشيئية والفراغ والانتظار. "فمسرح العبث لا يملك حلولا، ولا يحاول أن

يفعل، وشخصياته أناس عاديون ومشاكلهم عادية، لكنها من ذلك النوع الذي لا يحل." [١٥] وتبدو الأحداث في مسرحية (المحطة لا تغادر) رتيبة متكررة كأن شيئا لا يحدث؛ فالاثنان يتحدثان ثم ينام الممثل ويصحو، ليعود الحديث المتقطع المربك مجددا، ثم ينام ليصحو ويعود الاثنان للحديث المتقطع وممارسة الآلية نفسها. ومن المتوقع أن يشعر المشاهد بالاغتراب تجاه ما يشاهد، ولا مفر من أن يسأل نفسه ماذا يحدث؟ وماذا سيحدث؟ ومن هؤلاء؟ وهو أمر مقصود إذ يفترض في العرض أن يثير فينا الشعور بالغرابة، وبحث المتفرج عن حقيقة ما يجري هو بحث في ذاته وتفرس في مصيره، وليس تحقيقا لمبدأ فكرة التطهير الأرسطية، بل لكي يدرك المتفرج ما وصل إليه الفرد في افتقاده القدرة على التغيير في وضع متأزم، تبدو الحياة فيه أشبه بالفخ أو المصيدة، وبهذا يستدرج المشاهد إلى لعبة الدوران والانتظار التي تعتقد فلسفة العبث أن الإنسان يعيشها، ولا مفر أمامه سوى أن يفعل. ويستحثه هذا على مراجعة وضعه " فشرف الإنسان يكمن في قدرته على مواجهة الواقع، بكل عبثيته، وقبوله بطواعية، بلا خوف، ولا أوهام." [١٦]

اللغة والحوار:

يكشف هذا العنصر أكثر من غيره طبيعة المسرح العبثي، ويوجه ضربة إلى الأداة التي يفترض أنها تقوم بدورها الفعال لخدمة باقي العناصر. فتفقد اللغة دورها الاتصالي، وتجسد طابع اللاشيئية وضياع المعنى، فالردود غير متوقعة، وهي عند الحارثي تميل إلى التفلسف والشاعرية، بل والفانتازيا:

الحارس: هل ترسم مثلا؟ أعتقد أنك رسام

الممثل: لا، أرسم، لكني أرصد حكايات أبحث عنها

الحارس: أمر عجيب لم يمر علي فعل هذا سابقا

الممثل: في اتجاه إلى الأمام انطلقت أبحث عن تفاصيل جديدة، حكاياتي تتبعني كقطط صغيرة وحمامات أنيقة، المظلة، الباب، شراع قارب عجز عن بسمة صغيرة، دمعة لامعة تبرق كنجمة، طاردتني الأرضية الحمقاء وظلال البيوت القديمة، استحضرت يومياتي وركضت ركضت، توقفت لوهلة زرعت بسمتي في شجرة ما وانطلقت للأمام وصلت هنا وأنوي أن أستقر لبعض الوقت، لعلي أرصد حكايات جديدة..[١٧]

" إن قدرة الدراما وفعاليتها في خلق تجربة عاطفية ذات كثافة قصوى تشبه الوجد الديني أو الأسطوري، تجربة قد تصبح نقطة تحول حاسمة في حياة إنسان، وتعيد تشكيل ذلك الإنسان، أو على العكس قد تكون تجربة تبعث على الاضطراب." [١٨]والعبثي لا يعطي إجابات شافية، ويبدو أنه يتحدث ويحكي دون هدف، ولا يعلق الطرف الآخر أهمية لما يقول، ولا ينتظر منه تفسيرا:

الممثل: كان مجرد حلم إذن.

الحارس: كان مجرد حقيقة.

الممثل: قلت إنه حلم.

الحارس: وقلت عنه حقيقة.

الممثل رأسي يدور من تناقضاتك. [١٩]

فالهدف هو تمضية الوقت، ويكشف الحديث عزلتهما أكثر من تواصلهما والعبثي" دائم الملل ، ولا يجد مخرجا من ذلك الملل والفراغ إلا

بالتعبير الكلامي والحركي فيلجئون إلى اللعب بالكلمات، فاللغة هي وسيلة اللعب والتسلية حتى تلهي نفسها وبالتالي مشاهدها بالحركات وبتداخل الحوار والاسترخاء حتى النوم ،حتى يبلغ التهريج بسلوك غريب يوحي بعبثية الحياة"[٢٠] ولهذا فإن حديث الشخصيات في بعض المواضع أقرب إلى المنولوج من الديالوج، فالشخصية لا تهتم بتواصلها مع الآخر، والآخر لا يهتم لما تقول ولا يأخذه على محمل الجد، ونبرة السخرية والتهكم تقطع ذلك التفاعل المعتاد:

الممثل: روحها لا تزال باقية، ربما تعلقت بعامود نور، بغصن متخشب، بقطرة ندى تيبست على لوح خشبي، لا أعلم لكنها هنا

الحارس: (يضحك بصوت مكتوم) تعلقت بعامود نور، بغصن متخشب، هذه مواصفات قرد وليس امرأة [٢١]

كذلك لا تبالي الشخصيات باستعارة الألفاظ من بعضها، فالتكرار مظهر لرتابة الحياة، فالشخصيتان تستخدمان التعبيرات ذاتها، وتهاجمها اللغة الشعرية ينفصلان بها عن الآخرين "تلتقي حركة الحداثة في الرسم ومسرح العبث في رفضهم للعناصر المنطقية والتسلسلية، وفي تركيزهم على الصور الشعرية التي تجسد الحقيقة الداخلية لعقلهم الواعي واللاواعي والنمط الذي يمثلونه."[٢٢]

الشخصيات:

لا شك أن شخصيات العبثيين مشوقة ولا تنقصها الجاذبية، على الرغم مما تعانيه مسرحياتهم من تناقض وتفكك وإرباك. وهي في الأغلب لا تحمل أسماء لكي يبرز طابعها النمطي وليس الفردي، لكن مع تقدم المسرحية تجد أنها أبعد ما تكون عن النمطية، وأنها غارقة في فرديتها التي تكمن وراء

سلوكها وأفعالها. ونلتقي في مسرحية (المحطة لا تغادر) بشخصيتين حارس المحطة، ومن أطلق عليه اسم (الممثل) وإذا كان اختيار هذا الاسم ربما يشير إلى أن ما تشاهده هو تمثيل أو أمر غير جدي، فإنه من الممكن كذلك أن يكون علامة توحي بحقيقة اللعبة التي يقدمها الحارثي في هذه المسرحية، فالممثل والحارس شخصية واحدة، وقد استعان بالممثل ليخرج الصراع الناشب في عوالم الحارس الدفينة، فهو أمام رفضه واقعه وسيطرة فكرة ترك المحطة عليه، انقسمت ذاته ولاذت بالحلم والوهم، وهي من أبرز السمات الخاصة بالعبثيين وخداعهم لذواتهم." فالحياة تكون مضحكة لأنها ادعاء مبني على الوهم وخداع النفس، وما يفعله المرء بنفسه من تشويه بسبب تقديره لذاته المبالغ فيه." [٢٣] وهكذا انشطرت ذات الحارس، واستسلمت لأحلام اليقظة وخيالاتها. والحارثي كاتب انشطاري يسير بمعوله في جنبات الذات يرصد انشقاقاتها وتشكلاتها المراوغة، وهي تستسلم للأوهام والخيالات. وبهذا يتمكن الحارثي من الولوج إلى الصراع الدفين الذي يمور داخل الحارس ويتجاذبه، ويجعله فريسة بين رغبته العارمة في المغادرة والخلاص وعجزه حيال ذلك. إن هذه الذات المتشظية بين واقع يقيدها في هذه المحطة البائسة المتخشبة، وبين تطلعاتها الكبيرة نحو الحرية والانعتاق، يدفع بها إلى فضاء الوهم الفسيح. " كلما انفصلت الذات عن واقعها صار النزوع المستقبلي هاجسا مسيطرا يتم اختياره على أكثر من دال في أكثر من أسلوب، وكأنه آلية دفاعية للأنا في مواجهة ترديات الواقع وانهياراته...في النجاة من مكائد اللحظة والتباساتها ...في صناعة البدائل، ولو كانت بدائل ميتافيزيقية." [٢٤]

ويفيد الحارثي من آليات المسرح العبثي ليبرز هذا الانشطار الذي يعذب الحارس في صورة متداخلة جدلية؛ فتبادل الأدوار بين الشخصيتين يتكرر في جنبات المسرحية، وهو أمر مألوف عند العبثيين، والكاتب يستفيد

من هذه الخصيصة ببراعة وذكاء؛ فكلاهما يرى حلما مزعجا، وكلاهما يتحدث (عنها) دون تحديد هويتها، الممثل يطاردها ويراها في كل مكان، والحارس يذكر أنه رآها ترمي بحبيبها أمام القطار وهو متأكد أنها ستعود:

الممثل: نعم كنت أريد أن أسألك هل شاهدتها تمر من هنا ؟

الحارس كثيرات هن اللاتي مررن من هنا، هل لها شكل معين، مواصفات خاصة تميزها عن غيرها؟

الممثل: إني أشعر بروحها تسكن هنا

الحارس: هل أتيت بحثا عنها؟

الممثل: نعم أكاد أشعر بها.

الحارس: أعتقد أنها مرت كثيرا من هنا، كانت تعشق ركوب القطارات لابد أنها تلك المسافرة التي كانت ندية كالصباح، حملت فرشتها ولوحة زيت لم تكتمل وعبرت، ولكنها تعود كلما اشتاقت للبكاء.

الممثل: هل كانت تبكي؟

الحارس: كان يبدو ذلك من خلال دمعة في عينها كنت ألمحها وهي تغادر المحطة.[٢٥]

إنها ذات الحارس التي تعشق الحياة وتتطلع للانغماس فيها وفي تفاصيلها بعيدا عن زيت المحطة. والحارس يقع في فخ الانتظار، انتظار تلك اللحظة التي لن تأتي، فكان أن انشطر إلى مشردي بيكيت: فلاديمير وستراجون. " والشخصيات العبثية تخلق جوا من الإيهام يحلق فوقها، حيث

لا يحدث ما تتوقعه، ولا يمكن أن تكتشف دوافعهم بسهولة." [٢٦] وروحه المنقسمة على ذاتها تطارد لحظة الخلاص والحرية:

الممثل: تعب الانتظار، ومرارة الوحدة، وشجن طويل في انتظاري، أبحث عنها لا أجدها، أقابلني على حين غرة، أنكمش، أخاف، أبرد، أكثر، أغني لأبعد عني صورتي، تتكاثر صوري البشعة تملأ المكان جدران المحطة، أفيق من دهشتي، لا أحد غيري هنا وحارس شاحب بلون زيوت القطارات.

الحارس: شحوبي علامة انغماسي في تفاصيل عملي وحكايات لا تود سماعها، ستكون قصتي في يوم ما، سأحكي لراكب جديد عن راكب قديم سكن المحطة وكان يبحث عن شبح لا يعرف تفاصيله، قد تحكي أنت عن حارس قديم كنت ظله. [٢٧]

"وفعل الانتظار، وإن كان غير مدرك للمتفرج فهو يعطل الإحساس بالوقت عن طريق محو الماضي، وتقليص الحاضر، وتضخيم المستقبل." [٢٨] وهكذا يستغل الحارثي السمة التي تميز الشخصيات العبثية لنقل مأساة الحارس وتجسيدها، فلم تكن المحطة سجن ذلك الحارس هي مشكلته الوحيدة، بقدر ما كان حبه وتعلقه بحياة أخرى لا سبيل إليها. ففي مسرح العبث تبقى الشخصيات تدور في فلك واحد لا تبرح مكانها إلى أن تصل إلى ما كانت عليه في نقطة البداية.

المحطة لا تغادر والبعد التراجيدي:

نجح الحارثي في هذه المسرحية القصيرة في تقديم نص مراوغ غني باتساع الدلالة في أحد أهم موضوعات المسرح التي تتناول تصوير أزمة الإنسان المعاصر، والمأزق الذي يعيشه في ظل خيارات محدودة مع ازدياد

عَزلته وإحساسه بالوحدة، خصوصا بعد أن تسرب الشك إلى داخله في منظوماته التي يحتكم إليها، ودفع به إلى ذاته وفرديته مرجعية وملاذا، وكانت خيبته كبيرة في واقعه الذي ظن انه يسيطر عليه بعد التقدم العلمي والتكنولوجي الذي أحرزه، لكن مرارة الواقع وبشاعة ما يجري حوله من أحداث جعلته يتأرجح بين الانهزام والانتصار. والواقع أن ثورة الإنسان على واقعة ومجابهة أزماته وشعوره بعدم توازن القوى التي تترصده، تظل قضية المسرح الأولى على امتداد تاريخه الطويل. وقد قامت اللغة بدورها المطلوب لتصوير مأساة الفرد في ظل حياة يرفضها ولا يستطيع تركها، فيرتد إلى ذاته وعوالمها منفصلا عن العالم الحقيقي والاتصال به، "إن القيمة الشعورية كونها أحد الأفكار الأساسية التي يمكن استخلاصها من هذا الشكل من أشكال المسرح، رغم كونها غير مطروحة من صيغ ومحتوى النص الدرامي، ولكنها منعكسة في الاحالات التي تتخذها هذه الشخصيات."[٢٩] فنجد اتكاء الكاتب على ضمير ياء المتكلم التي كانت تقتحم جمل الحوار وتصور إحساسه بالوحدة والاغتراب (يومياتي، بسمتي، انكمشت على نفسي، تدثرت بي، ضلوعي، تنغمس بي، تصطدم بي، وجهك اصطدم بي، أقابلني، صوري....) وعبرت عن فخ الانتظار للحظة الخلاص لن تأتي، ونلحظ تكرار كلمة متخشب، التي تصور شعوره بجمود الحياة ورتابتها، وقد وصف الممثل الحارس مرتين ب (المتخشب):

الممثل: تفوح رائحة عفنة من هذه من القطعة المصبوغة بزيت القطاراتِ كم أنت لعين أيها الحارس المتخشب، تؤذي جلساتنا بهذا الخشب السيء.[٣٠]

ويصف هو نفسه قائلا:

الحارس: كنت قبلك هنا، وكان هنالك حارس متخشب له لون زيت القطارات قبلي. [٣١]

كما استخدم الممثل هذا التعبير أثناء حديثه عن تلك التي أتى للمحطة بحثا عنها:

الممثل: روحها لا تزال باقية ربما تعلقت بعامود نور، بغصن متخشب، بقطرة ندى تيبست على لوح خشبي، لا أعلم لكنها هنا. [٣٢]

إن انقسام ذات الحارس بين اتجاهين متضاربين عرضه للانقسام والتشتت، ودفع به إلى الخيالات والتشظي" التوحيد بين حقيقتين متضاربتين، تعمل كل واحدة منهم في اتجاه يناقض الآخر فهما على طرفي نقيض الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية في حياتنا. وهذا التناقض بين الحقيقتين هو سبب شقاء الإنسان." [٣٣] وفي مسرح العبث من المتوقع أن تسير الأمور على نحو عشوائي في الظاهر، لكنها في الحقيقة تجسد الوضع المتأزم الذي يعيشه الفرد بعد طغيان المادية وازدياد عزلته. ولهذا لا يقدم هذا المسرح حلولا لهذا الوضع المأساوي، بل يهدف في عروضه لمنح المتفرج الفرصة كاملة لمراقبته وتأمله. بيد أن الحارثي في نهاية المسرحية يقدم رسالة واضحة يطرح من خلالها رؤيته الخاصة التي تلخصها عبارة الحارس التي تختتم بها المسرحية (من ينام في المحطات تفوته القطارات) من يستسلم للأحلام ولا يتحرك لتحقيق تطلعاته يقع في فخ انتظار ما لا يأتي، وعندئذ لن يكون أمامه سوى لجة الوهم الفسيح. وهكذا يتمكن الحارثي من خلال شخصية الحارس، من عرض وضع مربك لروح قلقة محبطة، تهرب من واقعها إلى ذاتها

المتقلة بتصوراتها وأوهامها، ففي عصر العولمة يزداد شعور الفرد بالاغتراب ويشعر أنه إنسان اعتباطي، لكن المؤلم أنه يعتقد كذلك أنه سيد نفسه مبالغا في تقدير ذاته بعد كل إنجازاته في القرن العشرين، وبعد أن حاولت بعض الفلسفات المتشائمة أن تقصي الإنسان عن خالقه وعنايته، وأسلمته لفرديته المجيدة كما تقول، وبث في داخله الشكوك والإحباط واليأس، وهكذا وجد الإنسان نفسه وحيدا في مواجهة الصعاب.

الفهرس:

١- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٧، ص٣٣.

٢- نفسه، ص ٨٣.

3- Martin Esslink,The theatre of the absurd .The Book edition 1961,p.205.

٤- حازم ببلاوي وآخرون، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين. عمان: مؤسسة عبدالحميد شومان ٢٠٠٧مج ٢٣، ص١٨٨.

٥- أنطوني جيدنز "الحداثة والهوية بين انشطار الذات وتفجير التاريخ". ترجمة غادة نبيل، مصر: أدب ونقد ع ١٢٦، ١٩٩٦، ص ٥٣.

٦- علي عواد، المسرح ما بعد الحداثي. مجلة الجديد، https://www.aljadeedmagazine.com/

٧- فهد ردة الحارثي (١٩٦٢):

كاتب مسرحي سعودي له مساهمات في الصحافة السعودية، وهو عضو مؤسس لورشة العمل المسرحي بالطائف، وجمعية المسرحيين السعوديين. شارك بأعماله المسرحية محليا وعربيا، وحصلت معظم أعماله على العديد من الجوائز. شارك في تقديم العديد من المحاضرات والدورات والورش المسرحية في داخل السعودية وخارجها، كما قدم عددا من البحوث والدراسات.

٨- انظر: نادية البنهاوي، بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في المغرب ومصر. مصر: دار الكتب ١٩٩٨.

٩- نذير العظمة، المسرح السعودي دراسة نقدية. الرياض: النادي الأدبي ١٩٩٢.

١٠- وطفاء حمادي، المسرح السعودي مسارات التطور واتجاهاته - مسرح الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون نموذجاً. الرياض: الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ٢٠١٤.

١١- لطيفة البقمي وآخرون، اتجاهات المسرح السعودي المعاصر: المسرح الفكري نموذجاً. رسالة دكتوراه_ جامعة القاهرة ٢٠١١.

١٢- ناصر عبدالعزيز الخطيب، مدخل إلى دراسة المسرح في المملكة العربية السعودية. الرياض: المهرجان الوطني للتراث والثقافة ١٩٩٠.

١٣- نايف البقمي،" المسرح السعودي المعاصر." جدة: النادي الأدبي ٢٠١٤.

١٤- وليد الشبيبي، هارولد بنتر العابث في المسرح والملتزم في السياسة. بغداد: مجلة الفنون المسرحية ٢٠١٦. https://theaterars.blogspot.com/2016/12/blog-post_19.html?m=1

15- Chandra Shekkar Tiwari "Harold Pinter and the Theater of the Absurd." Lapiz Lazuli: An International Literary Journal. Vol. 2 No. 2 2012.

16- Esslin, p.316.

١٧- فهد ردة الحارثي، المحطة لا تغادر. جدة: الراوي نادي جدة الأدبي٢٠١٤، ص١١٩.

١٨- مارتن اسلين، مجال الدراما. ترجمة سباعي السيد. هيئة الآثار المصرية ١٩٩٢، ص ٢٢٤.

١٩- المسرحية ١٢٤.
٢٠- ليلى آل حماد، التأثير الغربي في ظهور مسرح اللامعقول العربي: توفيق الحكيم أنموذجا. رسالة ماجستير، جامعة الملك سعود١٤٢٦. ص٩.
٢١- المسرحية ١٢١.

22- Esslin, p.225.
23- Ibid, p.229.

٢٤- محمد فكري الجزار "البناء المونولوجي وانشطار الذات." فصول ٢٠٠٢، ٥٨ع، ص ١٩٣.
٢٥- المسرحية ١٢١.

26- Saeid Rahimipoor, Henrik Edoyan, “The theme of self and identity in the Theater of the Absurd “, Vol. 3(1), p.7, January 2012.

٢٧- المسرحية ١٢٤.

28- Haney, William S., II,” Beckett out of His Mind: The Theatre of the Absurd.” Studies in the Literary Imagination," v.34, no.2, Georgia State University, 2001 Fall.p 43.

٢٩- منتهى طارق، "البناء السيكولوجي للشخصية في نصوص اللامعقول- انتظار كودو نموذجا" جامعة بابل :مجلة نابو للبحوث والدراسات ع ١٠، ٢٠١٥، ص ٢٤.
٣٠- المسرحية ١٢٣.
٣١- نفسه ١٢٥.
٣٢- نفسه ١٢١.
٣٣- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة. مصر: دار النهضة العربية للطباعة والنشر ١٩٨١، ص ١٤١.